

Pocos novelistas hispanoamericanos han hecho tantas incursiones en el campo de la teoría literaria como Mario Vargas Llosa. Es bien sabido que su interés por los mecanismos conscientes e inconscientes del proceso creativo lo ha llevado no sólo al comentario de la obra de otros, sino a una autocrítica bastante extensa y elaborada. Sus numerosas entrevistas, conferencias y ensayos le han servido para esclarecer —a lo mejor tanto para él mismo como para sus lectores— el porqué y el cómo del arte novelesco. A tal punto que la mención del nombre Vargas Llosa ya no sólo suscita títulos de obras, sino también conceptos teóricos tales como los demonios, los vasos comunicantes y otros que se referirán a continuación. Nos proponemos aquí examinar *Historia de Mayta*,<sup>1</sup> la novela más reciente del autor peruano, enjuiciándola a la luz de sus teorías críticas aludidas y tomando en cuenta algunas de las constantes temáticas y técnicas de su obra. La tesis que se intentará comprobar es que *Historia de Mayta* no llega a la altura de la perfección estética —bien sea relativa— de otras novelas del autor.

El narrador inicia la acción de la novela con una descripción de sí mismo corriendo cerca del colegio adonde asistió de adolescente. Esta última circunstancia le trae a la memoria a un compañero de clase, Alejandro Mayta. El recuerdo espontáneo se debe a que Mayta también tenía la costumbre de correr diariamente para llevarle a un ciego harapiento la ración de merienda que recibía en el colegio. Resulta que ese joven sensible y caritativo, por cierto personaje basado en una figura histórica, había pasado a ser militante político y participante, si no protago-

---

<sup>1</sup> Barcelona: Seix Barral, 1984. Las páginas de las citas se darán en el texto.

nista, de una malograda insurrección que tuvo lugar en Jauja en 1958.<sup>2</sup> La novela, luego, relata los viajes que hace el narrador a diferentes pueblos del Perú a fin de entrevistarse con aquellos que bien participaron en la intentona o bien tuvieron conocimiento de las circunstancias que encauzaron a Mayta por un camino de humillación y derrota. Las múltiples pesquisas del narrador sólo descubren versiones imprecisas y contradictorias de lo ocurrido, enredo cada vez más grande que ni siquiera un encuentro con Mayta al final de la obra logra aclarar. Tangentes a este hilo narrativo son las descripciones y comentarios del narrador respecto a la vida peruana, y sus observaciones sobre los fines literarios que lo motivan en su búsqueda de la verdad.

En el plano global, *Historia de Mayta* encaja plenamente dentro de la novelística vargasllosiana, aunque a nuestro parecer más se aproxima a las obras anteriores a *Pantaleón y las visitadoras*. Cada uno de sus diez capítulos se desarrolla a base de un tipo de desplazamiento temporal y espacial al que ya nos tenía acostumbrados el autor. Yuxtapuestas, si no superimpuestas, son las escenas pertenecientes al momento presente de las entrevistas, y las que corresponden al período que abarca la iniciación de Mayta a la política y su complicidad en la farsa de Jauja. Sirviéndose de puente entre esos momentos y lugares dispares son los diálogos enlazados por un mismo tema o por preguntas hechas en el presente y contestadas en el pasado en el contexto aludido, o viceversa, recursos frecuentemente empleados en *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversación en La Catedral*. Al valerse así de una estructuración alternante y de unas técnicas que durante una época eran casi sinónimas de su nombre, Vargas Llosa ha corrido cierto riesgo de dar la impresión de volver a seguir una fórmula demasiado manida. Por consiguiente, *Historia de Mayta* puede inquietar al lector familiarizado con la marcada tendencia experimental de otra índole que se transparentaba en sus obras a partir de *Pantaleón y las visitadoras*.<sup>3</sup>

Como todas las novelas del autor peruano, *Historia de Mayta* deja plena constancia de conceptos teóricos que el autor viene planteando durante años; a saber, las cajas chinas, los vasos comunicantes, los demonios y el salto cualitativo.<sup>4</sup> Una consideración de su utilización en la novela pone de manifiesto algunos de los aspectos problemáticos inherentes a ella. Las cajas chinas, sucintamente, representan el «introducir entre el lector y la materia narrativa intermediarios que vayan produ-

<sup>2</sup> Véase la entrevista hecha al autor por Francesc Arroyo, *El País* (Madrid), 27 de octubre, 1984.

<sup>3</sup> Esta tendencia incluye lo cómico (*Pantaleón y las visitadoras*), el estudio psicológico (*La tía Julia y el escribidor*) y la narración más bien directa de una historia (*La guerra del fin del mundo*).

<sup>4</sup> Estos conceptos se estudian a fondo en José Luis Martín, *La narrativa de Vargas Llosa: acercamiento estilístico*, Madrid: Gredos, 1979.

ciendo transformaciones en esta materia, aportando nuevas tensiones, nuevas emociones». <sup>5</sup> Como aclara José Luis Martín, «no se trata ...de un mero encadenamiento yuxtapuesto de historias, sino de un re-envase de historias, de una espiral narrativa cuyo diseño ha de producir cierto tipo de tónica de realidad. Es un vaciar una historia en otra, hasta proyectarse en lo infinito». <sup>6</sup> Esta técnica se puede observar en *Historia de Mayta* en dos niveles. Por una parte, no hay una historia de Mayta, sino varias. A cada lugar adonde va el narrador, le proporcionan una versión diferente de los hechos, algunas de las cuales no sólo desmienten las anteriores, sino que en sí dejan lugar a dudas en cuanto a su propia veracidad, suscitando de tal manera otras posibilidades, y así, potenciales, *ad infinitum*.

No es de extrañar que un reseñador de la novela haya hecho la siguiente pregunta sin contestar: «¿Dónde nos encontramos al final?» <sup>7</sup> La respuesta, desde luego, es que no hay respuesta, y la Verdad anhelada, aunque sea histórica, está más allá de nuestro alcance. De ahí la frustración y la sensación de fraude que experimenta el narrador al final de la novela, sentimientos compartidos, a lo mejor, por muchos lectores.

Las cajas chinas también se perciben en los varios planos de realidad y ficción que sugiere la obra; los cuales son: (1) el contexto real-histórico que abarca tanto a Vargas Llosa como a Alejandro Mayta; (2) el plano del narrador, es decir, Vargas Llosa como personaje literario, investigando la insurrección de Jauja ya en nivel ficticio; y (3) el plano del texto mismo como hecho real inserto en la experiencia del lector. Estas cajas si suscitan algo más concreto: la relación compleja entre autor-texto y lector-texto, o, para expresarlo en términos más generales todavía, el tema de la polaridad realidad-ficción.

Antes de examinar hasta dónde va Vargas Llosa con estos planos narrativos, conviene destacar otros dos recursos que, a su vez, apuntan hacia el papel decisivo que tiene en *Historia de Mayta* el tema realidad-ficción. Son los vasos comunicantes y los demonios.

La técnica de los vasos comunicantes, como la define el autor,

consiste en asociar dentro de una narrativa acontecimientos, personajes, situaciones que ocurren en tiempos o lugares distintos; consiste en fundir dichos acontecimientos, personajes, situaciones...y de esa fusión surge una nueva vivencia que...va a precipitar un elemento extraño, inquietante, turbador, que va a dar esa ilusión, esa apariencia de vida. <sup>8</sup>

<sup>5</sup> Citado en Martín, p.198.

<sup>6</sup> Ibid., p. 200.

<sup>7</sup> Rafael Conte, «Mario Vargas Llosa se viste de naranja», *El País* (Madrid), 12 de noviembre, 1984, p.20.

<sup>8</sup> Martín, p.181.

La presencia de esta técnica es muy evidente en *Historia de Mayta*, donde poco a poco nos vamos dando cuenta de que su armado estructural es tripartito. El elemento fundamental de ese armado corresponde, por supuesto, a lo relativo a Mayta. Parelelo a ello, hay la situación del narrador que, en el momento presente evocado en la novela, lleva a cabo su labor investigadora. Luego, en un plano más general y trascendente, hay las muchas alusiones al Perú de los años 50 y al de los 80 que van despertando nuestra conciencia de que la obra también constituye una especie de documento histórico que toca lo social, económico y político, y que tal vez puede considerarse lo más emocionante de la novela. La reunión de estos hilos dentro de la unidad narrativa de la novela corresponde a la definición de los vasos comunicantes que nos proporciona el autor. Sin embargo, hasta qué punto la novela logra precipitar la ilusión de la vida que él asocia con este recurso no estaba tan claro. Es una cuestión que tendrá que tomarse en cuenta cuando exploremos el tratamiento de la realidad versus la ficción que se da en la obra.

La teoría de los demonios quizás sea el concepto teórico más conocido de Vargas Llosa, y a raíz de su debate con Angel Rama, el más controvertido.<sup>9</sup> El término «demonios» es nada más que una metáfora de que se vale el autor para concretizar la dimensión irracional e inconsciente del proceso creativo. Para un escritor, los demonios son: «hechos, personas, sueños, mitos, cuya presencia o cuya ausencia, cuya vida o cuya muerte lo enemistaron con la realidad». En el acto de escribir, un autor trata de «recuperar y exorcizar» esos demonios, y así se convierten para él en temas.<sup>10</sup>

Gran número de los ensayos, conferencias y entrevistas de Vargas Llosa versan directa o indirectamente sobre este fenómeno, ya que el objeto de ellos suele ser traer a luz las experiencias personales o colectivas de donde han procedido, forzosamente, todas sus ficciones, incluso la que estamos discutiendo.

En *Historia de Mayta*, el inspirarse en una figura histórica, la proyección de una visión del Perú donde se transparentan las conocidas preocupaciones sociales del novelista, y el mismo tema de la realidad-ficción a que vamos aludiendo, corroboran que los demonios siguen inquietando al autor.<sup>11</sup> El interés que tiene Vargas Llosa en este fenómeno también se patentiza en la novela mediante la referencia ya hecha al recuerdo espontáneo de Mayta como fuente catalizadora de la narración. También lo observamos en la siguiente rumia del narrador:

---

<sup>9</sup> García Márquez y la problemática de la novela, Buenos Aires: Corregidor, 1973.

<sup>10</sup> Rosa Boldori de Baldussi, *Vargas Llosa: un narrador y sus demonios*, Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1974, p.10.

<sup>11</sup> Se desmiente, por lo tanto, la aseveración de que los demonios personales de Vargas Llosa terminan con *Pantaleón y las visitadoras*. Boldori de Baldussi, p.16.

No sé cómo seguir. Si pudiera, se lo aclararía, pero a estas alturas, solamente sé que la historia de Mayta es la que quiero conocer e inventar, con la mayor vitalidad posible. Podría darle razones morales, sociales, ideológicas, demostrarle que es la más importante y urgente de las historias. Todo sería mentira. La verdad, no sé por qué la historia de Mayta me intriga y me perturba.(p.53)

Así, a diferencia de las obras anteriores de Vargas Llosa en que los demonios quedan ocultos detrás de la cortina del mundo ficticio proyectado, en *Historia de Mayta* el origen inconsciente del proceso creativo en sí se convierte en tema, bien que sea secundario.

Al reflexionar sobre las múltiples y variadas maneras en que *Historia de Mayta* aborda la tenue relación entre vida y ficción, o bien en el mismo acto de leerla, llega un momento en que parece que ésa sea la idea central de la novela. Es el momento en que el lector experimenta lo que el escritor ha denominado el salto cualitativo, «una acumulación *increscendo* de elementos o de tensiones hasta que la realidad narrada cambia de naturaleza». <sup>12</sup> Habiendo dado ese salto hacia lo que puede considerarse el tema principal de la novela, conviene ahora enfocarlo con más detenimiento.

En vista de su temprano reconocimiento del papel de lo vivido y experimentado en el proceso creativo, es decir, los demonios, parece natural que Vargas Llosa se haya interesado por esa relación obvia pero a la vez intangible entre lo real y lo ficticio. Quizás el momento decisivo en la evolución del pensamiento del autor con respecto a esa relación ocurrió en 1979, año en que le mandaron una revista del Brasil donde aparecían fotos y hablaban de ese Hermano Francisco que él había pintado en el plano imaginario en *Pantaleón y las visitadoras*. Su reacción ante el incidente denuncia el carácter consciente que adquiere su instrumentación de la polaridad vida-literatura a partir de esa fecha:

Fue realmente algo muy sorprendente y conmovedor, fue como una prolongación que la realidad hubiera hecho de esa novela que yo creía haber terminado hace siete años. Esto me dio una idea de la complicadísima relación existente entre ficción realidad. <sup>13</sup>

En su próxima novela, *La tía Julia y el escribidor*, el autor se enfrenta con esa problemática de forma totalmente consciente en la caracterización de Camacho y en la del narrador homónimo de la obra. Algunos años más tarde, era evidente que seguía interesándole, como revela la siguiente referencia suya con respecto a lo narrado en *La guerra del fin del mundo*:

---

<sup>12</sup> Martín, p. 211.

<sup>13</sup> «Cómo nace una novela», en C. Rossman y A. W. R. Friedman, eds., *Mario Vargas Llosa: estudios críticos*, Madrid: Alhambra, 1983, p. 13.

el libro no pretende ser absolutamente fiel a la historia ni mucho menos, pero yo necesitaba conocer el material histórico, incluso para mentir sobre él.<sup>14</sup>

Este comentario, podríamos decir, pone el dedo en la esencia de todo el arte narrativo de Vargas Llosa. Pero, lo que antes estaba detrás de los escritos, o aludido de forma tal que no llamaba la atención sobre sí mismo, en *Historia de Mayta* se sale al descubierto como fuerza motriz de la trama. Compárense, por ejemplo, las siguientes palabras del narrador con lo que acabamos de citar:

Le explico una vez más que no pretendo escribir la «verdadera historia» de Mayta. Sólo recopilar la mayor cantidad de datos y opiniones sobre él, para, luego, añadiendo copiosas dosis de invención a esos materiales, construir algo que será una versión irreconocible de lo sucedido. (p.93)

En una palabra, como también dice el narrador, se trata de «mentir con conocimiento de causa» (p.232), la misma meta que ha perseguido Vargas Llosa a lo largo de su carrera.

El planteamiento abierto de la fusión entre lo histórico y lo inventado, paso totalmente lógico si no esperado en la trayectoria novelesca y teórica de Vargas Llosa, es, como tema literario, de plena validez. Pero, como ha acertado el mismo autor, «no son los temas lo que deciden el fracaso o la victoria de un creador sino la forma en que se encarnan».<sup>15</sup> Es aquí a nuestro parecer, donde *Historia de Mayta* tiene su punto más débil.

Quizás la exposición ensayística más reveladora que Vargas Llosa ha hecho de la relación entre la verdad histórica y la de la ficción es su artículo «El arte de mentir», publicado hace poco más de un año.<sup>16</sup> En él, asevera que:

En efecto, las novelas mienten —no pueden hacer otra cosa—, pero ésa es sólo una parte de la historia. La otra es que, mintiendo, expresan una curiosa verdad, que sólo puede expresarse disimulada y encubierta, disfrazada de lo que no es. (p.9)

Pero, añade, «decir la verdad para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión, y mentir, ser incapaz de lograr esa superchería» (p.9).

La ilusión fundamental que pretende *Historia de Mayta* es la de colo-

<sup>14</sup> Albino Gómez, «Gestación de una novela», *Americas* (agosto 1980), 34, 36.

<sup>15</sup> Citado en Armando Pereira, *La concepción literaria de Mario Vargas Llosa*, Mexico: UNAM, 1981, p. 88.

<sup>16</sup> *El País* (Madrid), 25 de julio, 1984, pp. 1-10.

car al lector en la posición del narrador y hacer que se identifique con éste en la búsqueda de «la verdad» respecto de Alejandro Mayta. Por lo tanto, desde un principio estamos obligados a suspender nuestro conocimiento de la realidad histórica de Mayta y la de Vargas Llosa. Esa verdad que se busca, desde el punto de vista del lector ya identificado con el narrador, servirá luego para que éste escriba una novela en que mentirá sobre los hechos. Pero esa verdad, desde luego, ya es mentira. La obra futura también es mentira, porque no va a haber esa «historia de Mayta» a que se refiere el narrador. Lo que sí hay es la historia del proceso de escribir una novela. Pero ese proceso también resulta falso, porque el narrador, que empieza, como sus lectores, ignorante de los hechos, pronto se convierte —de forma contradictoria— en el autor omnisciente que sabe— *no por lo que le dicen los personajes entrevistados —sino por ser omnisciente, hasta lo que piensan sus personajes.* Además, si la obra narra el proceso, como lo hace, el mismo proceso también se convierte en una ficción. A la vez, las versiones de la verdad de los entrevistados, que por ser ficticias ya son mentiras, también lo son porque esos entrevistados ocultan por motivos personales lo que supuestamente ocurrió.<sup>17</sup> Lo muy contradictorio y enredado de todo esto llega a ser totalmente forzado al final de la obra cuando el narrador y Mayta está mintiendo al contar su versión de lo que pasó. Aunque sea consistente con la trama, esto le confirma al lector el carácter de juego literario de la novela, sospechando en el momento en que la persona y los demonios de Vargas Llosa se hacían transparentes. En ese momento, sea cuando sea, se rompe el encanto ilusorio de la novela, y el mundo ficticio se deshace.

Este tratamiento artificial y contradictorio de la relación entre vida y literatura también sufre por una técnica usada, o más bien abusada, a lo largo de la novela: el planteamiento repetido de preguntas. Se dan, por ejemplo, las directas que aparecen en los diálogos; las retóricas de los personajes entrevistados; las pensadas por Mayta; y las muchas que se hace el narrador y que nunca contesta. En el primer capítulo, hay más de 40; en el segundo, el saldo sobrepasa las 65. Vienen a veces una tras otra: 4, 5, y hasta 6 seguidas. En un solo párrafo se cuentan doce. Llega un momento en que la protesta del lector se une con la del personaje que le hace el narrador la pregunta más incisiva de todas: «¿Para qué mierda está haciendo preguntas por calles y plazas? (p.232).

En conclusión, estamos de acuerdo con el juicio de que todo tema literario es válido. Aceptamos que en esta novela las dimensiones históricas, sociales y literarias tienen gran interés y actualidad. Pero no habría que olvidar que es el tratamiento estético lo que juega el papel decisivo en el éxito de toda novela. A fin de cuentas, es allí donde el autor tiene que en-

---

<sup>17</sup> Véase «Paradojas en la novela», *El País* (Madrid), 17 de octubre, 1985.

contrar la manera de crear esa ilusión sin la cual, como ha subrayado el mismo Vargas Llosa, no hay novela.<sup>18</sup>

JOSEPH CHRZANOWSKI  
California State University  
Los Angeles

---

<sup>18</sup> «El arte de mentir», p. 10. A este respecto vienen muy al caso las palabras pronunciadas por el autor durante La Semana de Autor realizada en Madrid en 1984: «Creo que eso es lo que persigue el tipo de novelista que quiero ser yo. Abolir enteramente las defensas críticas del lector; hechizarlo; devorarlo, hacerlo vivir la historia con esa excitación, con ese suspense del ánimo... con esa especie de entrega total a la magia de la historia». *Semana de Autor: Mario Vargas Llosa*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.